

LA POÉTICA DE LOTMAN

OPACIDADES Y TRANSPARENCIAS*

Por Adolfo Sánchez Vázquez

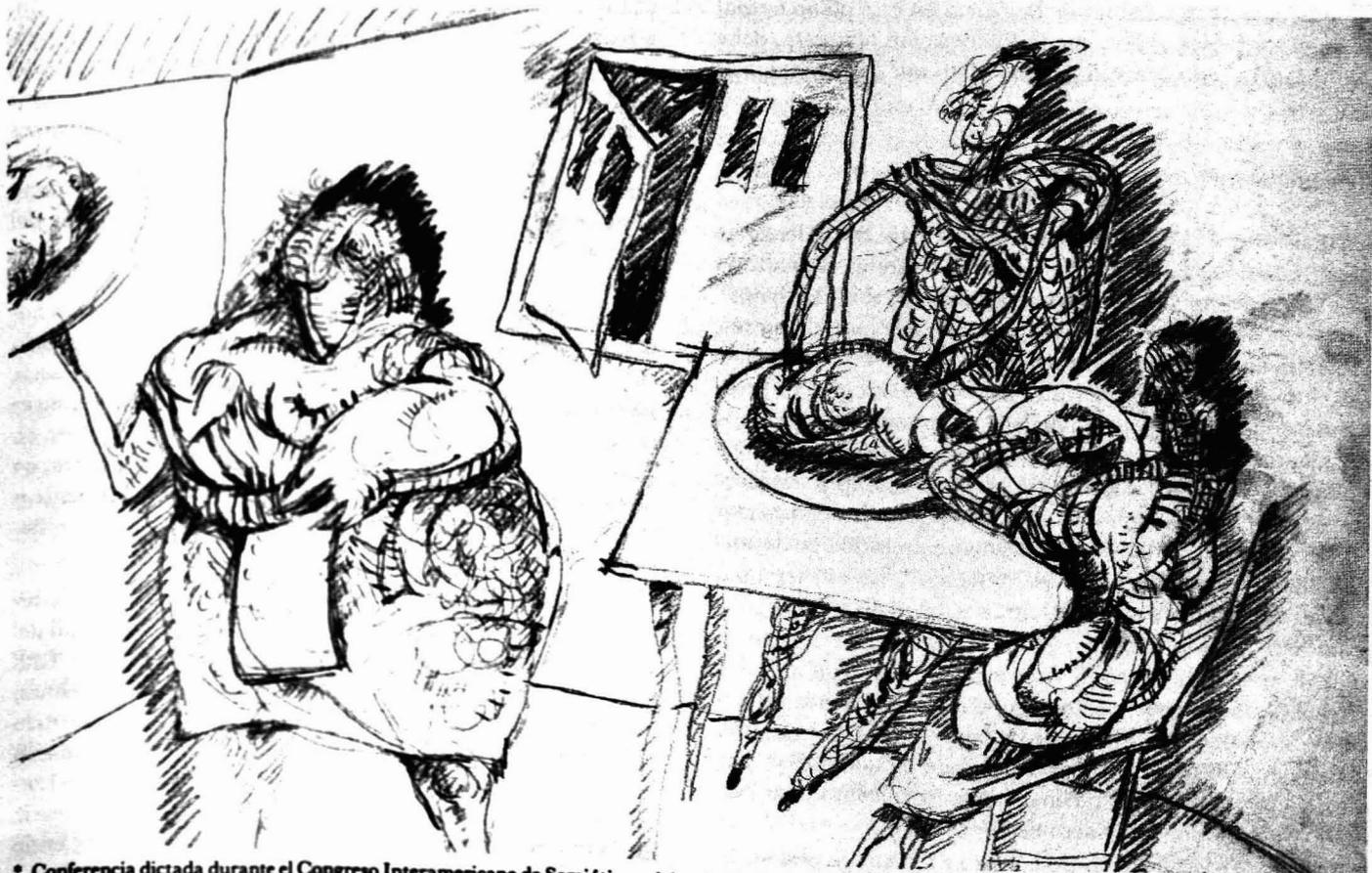
Si para caracterizar la obra de Yuri Lotman en una primera aproximación se nos preguntara qué se propone en sus investigaciones —particularmente en sus dos trabajos fundamentales: *La estructura del texto artístico* y *Análisis del texto poético*— y de qué medios ha dispuesto para alcanzar lo que se ha propuesto, diríamos que se ha empeñado en resolver problemas planteados por el formalismo ruso, y no resueltos a juicio suyo, y que para ello se ha valido de la contribución de los propios formalistas rusos y de los hallazgos de la lingüística estructural, la semiótica y la teoría de la información.

Del formalismo ruso a la semiótica

Como es sabido, la tarea central para los formalistas rusos era la búsqueda de la especificidad del lenguaje poético o de las cualidades intrínsecas del hecho literario (lo que Jakobson llamaría la literariedad). Su atención se concentraba por ello en el acceso intrínseco, inminente a la obra literaria, des-

cartando todo enfoque extrínseco (psicológico o sociológico). La obra para ellos sólo existía como forma y por esto se descartaban los aspectos significativos o semánticos que constituían tradicionalmente el contenido. Lo que pasaba al primer plano era el problema de cómo está construida la obra y, por ello, como diría también Jakobson, el único héroe para la ciencia literaria era el procedimiento mediante el cual —o los cuales— se transforma el material verbal para que —como lenguaje poético— cumpla una función estética.

Lotman comparte el objetivo de buscar la especificidad de la obra literaria por una vía inmanente y, por tanto, rechaza reducirla a simple manifestación de algo exterior. Pero ve su limitación fundamental en concentrar la atención en el plano formal o de la expresión, descartando con ello el del contenido. Se separa asimismo del formalismo al reducir éste el análisis de la obra a sus procedimientos de construcción, perdiendo de vista la complejidad estructural del texto con sus múltiples relaciones, niveles diversos o sub-estructuras y



* Conferencia dictada durante el Congreso Interamericano de Semiótica celebrado en México, D. F. en Octubre de 1985.

sus múltiples funciones (estéticas y extra-estéticas). En suma, aunque Lotman suscribe el objetivo de buscar lo específico literario a través de un estudio inmanente, estructural, trata de superar el inmanentismo radical del formalismo ruso.

Para lograrlo aprovecha los recursos de las ciencias antes citadas. De la lingüística estructural que arranca de Saussure, Lotman toma su énfasis en la sistematicidad del lenguaje, en el modo de organizarse sus elementos (relaciones sintagmáticas y paradigmáticas), en la estructura jerárquica del texto verbal con sus diversos niveles cada uno de los cuales se organiza de un modo inmanente. De la semiótica toma el concepto del lenguaje que, en sentido semiótico, se extiende a todo sistema de comunicación que se vale de signos y los combina de un modo particular. En este sentido, el arte o la poesía, como organización o sistema signico peculiar, se concibe como un lenguaje específico. De la teoría de la información aprovecha Lotman una serie de conceptos fundamentales; en primer lugar, el concepto mismo de información vinculado con la imprevisibilidad o improbabilidad del mensaje; toma asimismo los conceptos de los elementos del acto de comunicación: emisor, receptor y código, este último, en el lenguaje natural, la lengua (en el sentido de Saussure). La información contenida o transmitida dependerá de la estructura (de su peculiaridad y complejidad); de ahí que la información transmitida por una estructura poética sea imposible transmitirla por la estructura de un texto verbal. Conceptos fundamentales de la teoría de la información —como los de ruido y redundancia— serán muy provechosos para Lotman. Según esta teoría, el ruido se opone a la información en tanto que la redundancia se halla en una doble relación con ella: por un lado, la hace posible y, por otro, la limita o anula. En el lenguaje natural el código de por sí, la gramática, no informa aunque hace posible la información. Como decía Wittgenstein de la lógica, en este plano formal no hay sorpresas. Para que la información aumente, debe disminuir la redundancia pero no tanto que la haga imposible.

El concepto de arte

Veamos ahora el concepto lotmiano de arte. Es un lenguaje en el sentido semiótico general: como "sistema organizado que sirve de medio de comunicación y se vale de signos" para conservar y transmitir cierta información. Como tal, funciona siempre como un sistema o código de elementos y relaciones invariantes del que hay que distinguir el texto concreto escrito en ese lenguaje. A diferencia de los signos del lenguaje natural, los de la literatura y el arte no son convencionales sino icónicos (icónicos no en el sentido de Pierce: signos que representan a su objeto por su semejanza con él) sino de signos "construidos según una relación de dependencia entre la expresión y el contenido". De ahí también esta otra distinción que hace Lotman: mientras en el lenguaje natural el plano formal o gramatical y el plano significativo o de contenido tienden a separarse, en el texto artístico ambos planos tienden a fundirse, entrecruzarse o transformarse mutuamente. Hay, por un lado, agrega Lotman "la tendencia a formalizar los elementos de contenido" y, por otro, "a interpretar *todo* en un texto artístico como significativo". Con este motivo, hace referencia a la tesis de Jakobson acerca de la significación de las formas gramaticales en la

poesía. En rigor se trata de dos tendencias opuestas —a semantizar los elementos formales y a formalizar los elementos de contenido— que coexisten en el arte, aunque el modo concreto como se relacionan es histórico y nacional.

El arte es, pues, un sistema de comunicación o lenguaje específico. Lotman lo llama sistema secundario —al que pertenecen también el mito, el ritual, la religión y, en general, la cultura entera— como todo semiótico complejo y único. El arte es un sistema secundario porque se construye sobre las bases del lenguaje natural en cuanto que reproduce aspectos de él (las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, por ejemplo), aunque no reproduce todos sus aspectos (en la música no hay relaciones asemánticas obligatorias). La secundariedad no debe entenderse simplemente en el sentido de tomar el lenguaje natural como material a transformar, pues esto sólo sucede en el arte verbal.

El carácter secundario del arte lo considera Lotman no sólo —como acabamos de ver— con su función comunicativa sino también con respecto a su segunda función fundamental: su función modelizante, o generadora de modelos de lo real.

El lenguaje natural es el primer sistema de modelización pues como ya lo habían advertido los lingüistas de acuerdo con la hipótesis Sapir-Whorf, este lenguaje al dar forma al pensamiento determina cierta percepción de la realidad, o visión del mundo de una colectividad. Los sistemas modelizantes como el arte son secundarios porque tienen una estructura que se superpone a la primaria —la del lenguaje natural— como estructura más compleja y específica, de segundo grado.

Ahora bien, ¿qué significa para Lotman y la Escuela de Tartu modelizar lo real? ¿en qué sentido la obra artística es un modelo del mundo? El modelo lo entiende como una propiedad de la cosa modelizada, pero también como punto de vista del sujeto que modeliza. Pero esta doble modelización, a nuestro juicio, no queda clara, pues Lotman dice también que "el modelo es análogo al objeto conocido y lo sustituye en el proceso cognoscitivo". ¿Estamos, pues, ante una nueva versión del arte como conocimiento? La respuesta parece ser afirmativa si se tiene presente que Lotman afirma asimismo que "el arte es inseparable de la verdad". Sin embargo, acto seguido aclara que hay que distinguir entre la "verdad del mensaje" expresado en el lenguaje natural y que puede ser verdadero o falso y la "verdad del lenguaje" en el que se expresa el mensaje y con respecto al cual carece de sentido hablar de verdad o falsedad. No se trataría, pues, de un modelo epistemológico y la función modelizante del arte no sería idéntica a la función cognoscitiva. ¿Qué significa entonces ser modelo de lo real? No hallamos una respuesta clara en Lotman y de ahí que, dada esta opacidad de su respuesta, no haya faltado quien vea —a nuestro juicio apresuradamente— una nueva versión de la teoría del arte como mimesis o reflejo.

El problema de la relación del arte con la realidad lo resuelve Lotman con una tesis que él considera ley general del arte: *la obra artística es un modelo finito de un mundo infinito*. Esta tesis a mí me recuerda la de los filósofos idealistas alemanes, particularmente Hegel, según la cual "lo bello artístico es lo infinito representado en un objeto finito". Pero con esto —con esta relación entre el modelo y lo real— lo opaco en Lotman se vuelve transparente. No hay lugar en él para una teoría de la mimesis o del reflejo. Al modelizar lo infinito en lo



finito, la reproducción artística de la realidad no puede ser una copia de ella. Reproducir no es copiar, o sea: construir un objeto con las formas propias del objeto real sino reproducir una realidad (un mundo) no en las formas propias de la realidad reproducida sino de la realidad (la obra artística) que la reproduce. Se trata de una relación convencional: reproducir lo real *en* otra realidad. Por ello, concluye Lotman: la obra de arte es la *traducción* de una realidad a otra.

Pero ¿qué es lo que se reproduce —aunque sea convencionalmente— de lo real? El arte reproduce o modeliza —según Lotman— aspectos universales del mundo y a su vez lo singular. Esta unidad de lo universal y lo singular nos recuerda también la unidad que, según Engels, define a lo típico y que para él constituye la clave del realismo.

Pero dejemos por ahora esta categoría. De acuerdo con el predominio —históricamente cambiante— de la tendencia a modelizar ya sea lo universal ya sea lo singular, aunque estas dos tendencias coexisten siempre en conflicto —habla Lotman de la *función mitológica* en la que el texto modela el todo a través de lo singular— (destino del ser humano, por ejemplo, en un individuo concreto), y de la *función fabulatoria* de acuerdo con la cual se trata —como en “la literatura de los hechos” o el “cine-verdad” de Dziga Vertov— de reproducir un objeto en su singularidad, como un objeto en sí (tendencia que predomina en gran parte del arte del siglo XX). Tal es, en conclusión, la concepción del arte de Lotman en sentido semiótico, considerada en su doble función, estrechamente relacionada, comunicativa y modelizante.

El texto artístico y sus relaciones

Digamos ahora algo respecto al texto artístico y sus relaciones. El texto lo define Lotman como “suma de relaciones es-

tructurales que han encontrado una expresión lingüística”. Ya en esta definición encontramos una característica fundamental: la de la *sistematicidad* del texto en cuanto que en él advertimos un *sistema* o conjunto de relaciones estructurales invariantes que no debe confundirse con el texto en cuanto encarnación material, empírica del sistema. Por analogía con la famosa distinción de Saussure: el sistema es el del orden de la “lengua”; el texto, del orden del “habla”. Sistema y texto: no se trata de una relación entre lo ideal y lo real o lo empírico, pues el sistema sólo existe realizándose y el texto es la realización del sistema. Pero en el texto —sigue precisando Lotman— no sólo hay elementos que se sujetan al sistema (o sea: sistémicos) sino también los que no se sujetan a él (o extra-sistémicos).

En el lenguaje natural y, por tanto, en el texto verbal, sólo existe un sistema (una sola gramática). La sistematicidad es única y exclusiva. En consecuencia, no se admiten las violaciones de las reglas del sistema. Se admiten variaciones en la realización del sistema (las propias del “habla”), pero no las variaciones que afecten al sistema (a la “lengua”). Tendencia, pues, a absolutizar lo sistémico y a excluir lo no sistémico.

En el texto artístico se dan conjuntos de relaciones estructurales, niveles o sub-estructuras diferentes, o sea, varios tipos de organización interna de los signos con sus propias reglas. En dicho texto se admite la transgresión de una regla o norma y no sólo —como sucede en el lenguaje natural— como un error que hay que evitar. En el texto artístico un mismo elemento puede insertarse en diferentes sistemas particulares o sub-estructuras de modo que lo que es extra-sistémico con respecto a una organización estructural no lo es con respecto a otra. El principio de sistematicidad no queda abolido ya que sin cierta organización estructural, la información

sería imposible. Pero, a diferencia del lenguaje natural en que lo extrasistémico queda fuera del texto, en el arte lo extra-sistémico queda fuera de cierto sistema, pero no del texto. El principio de sistematicidad se mantiene, pues la creación artística al margen de toda regla, de toda organización estructural, sería imposible. Ahora bien, se trata de una sistematicidad plural.

Esta polisistematicidad del texto entraña a su vez su multiplanaridad, o más eufóricamente, su multidimensionalidad. Un mismo elemento puede entrar simultáneamente o, en diversos tiempos, en diversos sistemas de relaciones estructurales, recibir por tanto diferentes significaciones o pasar de una significación a otra (lo que constituye el conocido fenómeno de la *polisemia*).

El arte se mueve siempre en una tensión entre lo sistémico y lo extra-sistémico. O sea: entre la tendencia a sujetarse a un sistema determinado y la tendencia a violarlo (que no es sino la realización de otro sistema). La victoria total de una de las dos tendencias, o sea, la exclusión de toda violación de las reglas estructurales o la negación de toda sistematicidad, sería mortal para el arte ya que se haría imposible como sistema de comunicación.

La tercera característica fundamental del texto que encontramos en Lotman en su *polifuncionalidad*. La búsqueda de la especificidad del texto artístico no debe llevar a la conclusión de que sólo puede cumplir una función —la artística— o también —como dice Lotman— que “en la obra de arte sólo hay arte”. Pero Lotman no se limita a reconocer el hecho de que el arte puede cumplir diversas funciones —no artísticas— sino que admite la existencia de una dependencia mutua necesaria entre las funciones artísticas y las no artísticas; las primeras no podrían darse sin las segundas y al revés. El modo como se conjugan ambas funciones o la preeminencia de unas sobre otras tiene un carácter histórico y varía de acuerdo con el tipo de cultura dominante.

Pasemos ahora, dejando a un lado las relaciones internas del texto y particularmente la dialéctica de lo sistémico y lo extrasistémico en él, a sus relaciones con lo que está fuera del texto, o sea, a la realidad extratextual. Lo primero que hay que subrayar es que para Lotman el texto y la obra artística no son una y la misma cosa. El texto es un componente de la obra pero no es todo ella. El efecto artístico surge de la confrontación del texto “con un conjunto complejo de representaciones vitales e ideológico-estéticas”. Ahora bien, esta parte extratextual o conjunto de relaciones externas es un componente de la obra de arte tan efectivo como el texto mismo. Se trata además de un componente necesario. Necesidad quiere decir aquí que no se puede descifrar la significación de una obra abstrayendo el texto de “todo el conjunto de relaciones extratextuales” (en el caso de un texto poético: la lengua en que está escrito; el lenguaje específico en un momento histórico dado; el género poético; el código o lenguaje poético de una generación, etc). Así pues, el concepto de texto no es absoluto y se halla en relación “con toda una serie de estructuras histórico-culturales” determinadas social, nacional e incluso por razones “psicológico-antropológicas”.

La idea de Lotman acerca de las relaciones entre texto, obra y lo extratextual constituye una de las opacidades de su teoría. Ciertamente, no se ve con claridad cómo lo extratextual forma parte de la obra, aunque esté fuera del texto por definición. La respuesta de Lotman que se desprende de su trabajo fundamental (*La estructura del texto artístico*) nos pare-

ce limitada y por tanto insuficiente. De acuerdo con ella, la presencia de lo extratextual en la obra se manifestaría en que gracias a él el texto se vuelve significativo (o sea, no podemos asimilar un texto sin tomar en cuenta sus relaciones extratextuales). Pero dicha presencia de lo extratextual en la obra estaría también en el hecho de que esa realidad extratextual (género, código artístico, tradición, ideología, etc.) fija las probabilidades de construcción del texto, la posibilidad de su realización así como la de su no realización. A nuestro modo de ver, aunque la respuesta de Lotman ayuda a comprender cómo lo extratextual contribuye a la construcción de la obra, deja en pie la cuestión esencial de cómo se hace presente en ella, en cuanto parte intrínseca de la obra.

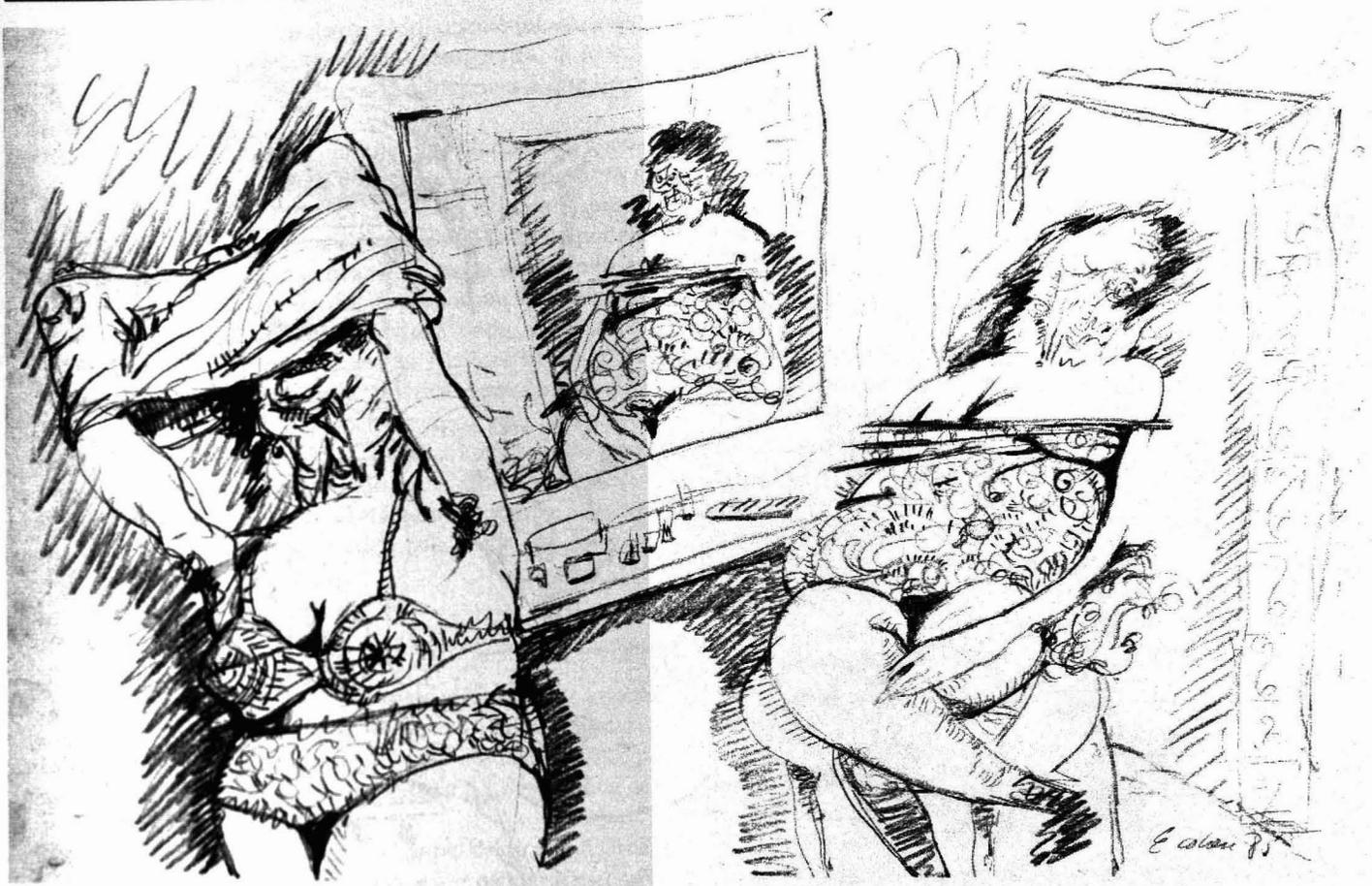
Una tercera y última relación del texto, apenas advertida por otros teóricos pese a lo que aporta a este respecto la práctica artística de nuestro tiempo, es el modo peculiar como se presenta, con referencia al texto artístico, la relación entre ruido e información, utilizando ambos términos en el sentido propio de la teoría de la información. De acuerdo con ésta, todo ruido significa la irrupción de un desorden en la estructura y la información, razón por la cual a mayor ruido, menor información. El ruido en el arte no es ni lo extrasistémico (elemento extraño a un sistema) ni lo extra-textual (extraño al texto pero formando parte de la obra), sino que es lo heterogéneo, lo opuesto a toda sistematicidad y, por tanto, a la información. Hasta aquí el ruido cumple la misma función perturbadora que en todo sistema de comunicación. Y, sin embargo, teniendo en cuenta ciertas experiencias artísticas (la Venus de Milo con su brazo mutilado y, en particular, ciertas corrientes de la vanguardia artística como el surrealismo —en las que domina lo que Lotman llama la poética de la combinación— advierte él que en el arte el ruido puede transformarse en información. O sea: un elemento heterogéneo, extraño totalmente al texto, puede constituir una nueva unidad con él (brazo destruido y estatua en el ejemplo anterior) y producir así un nuevo efecto estético.

Las relaciones señaladas anteriormente y en particular las dos primeras (intratextuales y extratextuales), explican para Lotman “la pluralidad de lecturas posibles de un texto artístico”. O sea: que el texto esté abierto siempre a un mundo de posibilidades diversas de percepción e interpretación. Ello se halla determinado por la estructura interna compleja del texto y por su capacidad de entrar éste en diversos contextos culturales, con sus diversos lenguajes, lo que hace que pueda ofrecer a sus receptores una información diferente que puede renovarse asimismo a un mismo receptor en una nueva lectura.

El lenguaje poético

En la imposibilidad de detenernos, por razones de tiempo, en otros aspectos fundamentales de la comunicación artística, digamos algo acerca del lenguaje poético tal como lo concibe Lotman desde su óptica semiótica y de la teoría de la información.

La necesidad de la poesía —como la del arte en general— se halla vinculada a la necesidad humana, social, de transmitir una información que no puede ser transmitida por otro sistema de comunicación. Al abordar el problema de la naturaleza de la poesía, Lotman parte, para llegar a cierta conclusión respecto a ella, del lenguaje natural. Como lenguaje organizado, éste se halla sujeto a reglas o limitaciones formales sin las cuales no podría cumplir su función comunica-



tiva (ciertamente, sin las reglas gramaticales, la comunicación sería imposible). Pero estas limitaciones formales, estructurales, no informan de por sí y su aumento da lugar a una limitación o disminución de su capacidad informativa.

El lenguaje poético es secundario en el sentido de que se superpone o construye sobre la base del lenguaje natural, y, por tanto, se halla sujeto a sus reglas formales, gramaticales, sin que pueda liberarse de ellas. Pero, a la vez, el lenguaje poético se halla sujeto a ciertas reglas propias (métricas, rítmicas, de organización de los niveles fónico, de la rima, del léxico, de la composición, etc.). Se halla, pues, doblemente sujeto: a las reglas del lenguaje ordinario y a las reglas y limitaciones propiamente poéticas. En este sentido, el lenguaje poético es menos libre que el lenguaje natural o primario que le sirve de base y material.

De acuerdo con la teoría de la información, el aumento de las limitaciones formales debe aumentar la redundancia (o sea, los elementos previamente conocidos) y, por tanto, reducir la información. Y es lo que sucede en el lenguaje ordinario. Y sin embargo, la experiencia de cualquier lector confirma que un texto poético contiene más información que un texto verbal (un poema de Machado sobre el *alma* de Castilla informa más que un estudio de psicología social). Esto significa que la capacidad informativa de un texto poético aumenta pese al aumento de sus limitaciones formales (pese a su mayor redundancia), lo que estaría en contradicción con la tesis de la teoría de la información de que "a mayor redundancia, menor información" y viceversa.

La naturaleza paradójica de la poesía

¿Cómo se explica esta paradoja de que en la poesía el aumento de las limitaciones formales —que doblan a las del

lenguaje ordinario— lejos de disminuir la información lleven a un aumento de ella? Responder a esto significa responder a la cuestión de la distinción de "poesía" y "no poesía", o de lenguaje poético y lenguaje natural.

En el lenguaje natural los elementos formales o gramaticales no son significativos de por sí; lo son los elementos del habla (en el sentido saussuriano), aunque ciertamente puestos en relación con las unidades invariantes de la lengua. En el lenguaje poético, todos sus elementos son significativos. Incluso los formales —los gramaticales— pueden adquirir un carácter semántico, de contenido. Al aumentar las limitaciones o reglas aumenta por ello el número de los elementos significativos que ya no son sólo los semánticos del lenguaje ordinario sino también los formales. Esto explica la paradoja de la poesía consistente en el aumento de su información, pese al aumento de la redundancia. Pero no sólo aumenta la información por sus elementos formales sino también al enriquecerse el sistema de relaciones u ordenaciones de esos elementos (y, en particular, las sintagmáticas y paradigmáticas). Para Lotman la repetición es la estructura fundamental del verso. Gracias a las equivalencias de diverso tipo —fónicas, rítmica, de rima, gramaticales, etc., creadas conforme a este principio de la repetición— el semantismo del lenguaje natural se transforma y se producen nuevas significaciones: las propias del texto poético, y se proporciona una información que el texto verbal no podría dar.

"Buena" y "mala" poesía

El problema de la naturaleza de la poesía lleva aparejado, en Lotman, el de la precisión y distinción de dos conceptos usuales: "buena" y "mala" poesía. Aunque Lotman subraya la funcionalidad y limitación histórica de ambos concep-



tos, pretende distinguirlos partiendo de su concepción de la poesía como sistema semiótico y, a la vez, como lenguaje secundario. Aquí también se apoya en una comparación del lenguaje poético con el lenguaje natural. Ya hemos señalado que en este último lenguaje por su aspecto formal, gramatical, no informa. Su información viene sólo al ser usado. Por otro lado, el uso de sus reglas es automático. Por esta razón, no fijamos la atención, en el acto de hablar, en los aspectos estructurales o gramaticales. En este terreno, no hay sorpresas; no hay nada inesperado (nadie espera que un verbo se conjugue en forma distinta a la que exige el régimen gramatical correspondiente). Y sólo si se produce la violación de una regla, fijamos la atención en ella, pero la violación de la regla es rechazada.

En el lenguaje poético, la situación es diferente; en primer lugar, porque el sistema de reglas no sólo es medio para transmitir una información sino que tiene de por sí una carga informativa. En segundo lugar, el uso de estas reglas no es automático, y, por ello, a este nivel formal, estructural, hay sorpresas. Y las hay no sólo por esto sino también porque no estamos —como en el lenguaje ordinario— ante un sistema de reglas único y exclusivo. Por esta razón, el cumplimiento de unas reglas conlleva la violación de otras. Escribir “bien” versos —dice Lotman— no sólo significa escribirlos correctamente (sujetándose a ciertas reglas) sino también incorrectamente (o sea: violándolas).

Aquí se nos vuelve el pensamiento de Lotman un tanto opaco, sobre todo si le obligamos a responder a esta cuestión: ¿qué reglas se cumplen y cuáles se violan? Por supuesto, no se trataría de las reglas del lenguaje primario natural, que sirve de base al texto poético, pues su violación haría imposible —como sabemos— su comunicación. ¿Se trataría

acaso de las reglas de cierto tipo de organización formal o género (soneto, elegía, etc.), o del sistema que, como código o estilo —clásico, barroco, romántico, etc.— es común a las obras de un periodo determinado? Pero, en este caso, más que ante una violación del género o código escogido, lo estaríamos en la obra singular —ante una realización creadora de esa organización exterior a ella o soporte formal. Finalmente, tendríamos la organización, en la obra concreta, del material verbal (lo que tradicionalmente se llama su *forma*), gracias a la cual dicho material recibe nuevas significaciones. Pero esta organización formal —a diferencia de las dos antes citadas— sólo existe en la obra singular y como resultado de un acto de creación. Constituye no ya su soporte exterior sino su aspecto formal, intrínseco e inseparable de la obra. La forma así entendida sólo existe formándose. Y las reglas o ley que la rigen sólo existen en la obra; no existen previamente sino como reglas creadas en el proceso mismo de creación. Con respecto a ellas, carece de sentido hablar de negación. Crear es, por todo ello, ajustarse —creadoramente— a reglas ya existentes pero a la vez crear nuevas reglas o principios de organización.

Y con este rodeo por nuestra cuenta llegamos a la dialéctica de lo esperado y lo inesperado que, a juicio de Lotman, es consustancial con la poesía. El cumplimiento de las reglas conocidas, determina lo que se espera del poema; de su incumplimiento —para Lotman— (y, para nosotros, de la aplicación creadora de las reglas conocidas o de las nuevas reglas creadas), depende lo que no se espera. El lector se acerca al poema con lo que espera de él; gracias a ello, al conocimiento previo de cierto código o sistema, el lector puede entrar en comunicación con la obra. Pero si el lector sólo encontrara en ella lo que espera —lo que conoce previamente; o

sea, la redundancia— no recibiría propiamente información ya que ésta se da sólo en función de lo inesperado, de lo imprevisible, de la sorpresa. De aquí la conclusión a que llega Lotman:

“Buena poesía” es la que contiene una información poética, o sea: aquella cuyos elementos son a la vez esperados e inesperados. Sin lo esperado, es decir, sin el puente que el código tiende entre el emisor y el receptor, el texto no podría cumplir su función comunicativa. Pero sin lo inesperado, el texto sería completamente trivial y su información sería nula. Así pues, dentro de un sistema cultural dado, se ha de dar siempre esta dialéctica de lo esperado y lo inesperado, pero un texto será tanto más “bueno” poéticamente cuanto más información proporcione, es decir: cuanto más domine lo inesperado sobre lo esperado. Es este dominio el que hace que un texto poético sea inagotable, aunque se agote el sistema de reglas o convenciones— el elemento esperado (llámese clasicismo, romanticismo o modernismo) que un día hizo posible la creación del texto.

Conclusiones críticas

Y, para terminar, algunas conclusiones críticas sobre la poética de Lotman. Entre sus logros más importantes destacaremos, en primer lugar, su oposición a todo reduccionismo, ya sea en un sentido sociológico o psicologista. Lo específico del arte no está fuera del arte.

Otro logro es haber reafirmado el papel de las condiciones históricas, sociales o ideológicas —puestas de manifiesto por Marx y Engels— en la producción y comunicación artísticas y que él reúne en el concepto de relaciones y estructuras extratextuales a las que reconoce un carácter histórico, social y antropológico.

Logro de Lotman es también, y en tercer lugar, su estudio de la estructura interna del texto artístico, sin caer en el inmanentismo radical de los formalistas rusos, quienes al rechazar la dicotomía tradicional de contenido y forma rechazaban con ella el papel del significado, del contenido. Aunque no constituyan el centro de su atención, para Lotman existen también los problemas, en sus propias palabras, “socio morales”, del “valor social y ético del arte” así como el del “funcionamiento social del texto”. Su enfoque inmanente, estructural, semiótico, no es formalista ya que: a) introduce en él el problema de la significación; b) pone en relación el texto con una realidad (ideología, tradiciones, etc.) que es extratextual pero que constituye un componente efectivo de la obra de arte; c) hace intervenir elementos históricos, sociales, nacionales o psicológicos en la conformación de esa realidad, y d) no reduce el texto a su función estética ya que ésta se halla en dependencia de otras funciones no estéticas.

Finalmente, es también un logro de Lotman el modo como supera a los formalistas con su concepción del texto, al mostrar la complejidad de su estructura, en la que el procedimiento no es ya el elemento de esa suma que es la obra (Sklovsky), sino que es considerado en su relación estructural y funcional. Con todo, en Lotman —como en los formalistas rusos— la prioridad se da al análisis inmanente, aunque éste no tenga el carácter exclusivo que tenía en ellos, ya no excluye otros análisis, dadas las relaciones mutuas entre las diferentes funciones de la obra.

A estos aspectos en los que se transparenta una visión acertada de la compleja y rica estructura del texto, hay que

agregar otros en los que esa visión se opaca un tanto. Ya hemos señalado algunas de estas opacidades, como la referente al concepto de modelo. Esta desaparecería —alejando las aporías del arte en cuanto modelo de lo real como objeto— si se entendiera —como lo entendemos nosotros— en el sentido de que lo que modela el arte es siempre determinado mundo humano, o sea: cierta relación del hombre con lo real que —en el arte— sólo puede ser lo real humano o humanizado.

Por otra parte, admitida la fecunda concepción lotmiana del texto artístico cuya complejidad estructural interna es la que le permite cumplir su función propia, estética, aunque en dependencia de otras funciones, cabe preguntarse ¿qué es lo que determina que el texto pueda cumplir esas otras funciones no estéticas? ¿Basta para explicar esto la integración del texto en una realidad extra-textual? ¿No tendría que darse en el texto mismo cierta peculiaridad que haría posible semejante inserción y cumplir así diferentes funciones extra-estéticas: políticas, morales, etc? A estas cuestiones no hallamos una respuesta explícita en Lotman.

Por último, tenemos el problema clásico —y fundamental— de las relaciones entre el arte y la vida social, y de modo especial, la ideología. Ya vimos que Lotman no ignora esta relación, considerada por él como relación entre el texto y la realidad extratextual (social, ideológica o cultural).

Vimos también que lo extratextual se hace presente en dos formas: en cuanto que el texto se vuelve significativo desde esa realidad extratextual; y en cuanto que fija posibilidades o alternativas a la construcción del texto. Lotman dice que así entendido, lo extratextual forma parte de la obra aunque no del texto.

A nuestro modo de ver, lo extratextual en este sentido no es sólo un elemento exterior al texto sino a la obra misma.

Este elemento —la ideología, por ejemplo— sólo podría formar parte de la obra como ideología formada en —y como parte intrínseca— de la obra. De este modo, lo que en Lotman se halla sólo en una relación exterior con el texto se encontraría en una doble relación: como elemento que preexiste y es independiente de la obra (lo que yo llamo su *soporte*) y como elemento intrínseco, ya formado, inseparable de ella (lo que llamo *aspecto* de la obra).

No se trata sólo de ver lo social como premisa o fondo del arte; ni tampoco de verlo reducido al funcionamiento social del texto. Lo uno y lo otro es admitido por Lotman. De lo que se trata para nosotros es de ver lo social *en* la obra, intrínsecamente y no en una relación exterior con ella.

De este modo, no obstante la fecunda aportación de Lotman al estudiar la estructura interna del texto, queda en pie —y queda sobre todo para una verdadera estética marxista— la necesidad de esquivar el Scila y Caribdis de la teoría del arte: el Scila (escollo) del formalismo y el inmanentismo que descarta lo social como algo ajeno a lo artístico, y el Caribdis (escollo también) del sociologismo (y también de cierto seudomarxismo) que separa lo social de lo artístico, o sacrifica éste a aquél, para quedarse con la obra como documento social. Lo social en su amplio sentido, o lo extratextual según Lotman, tiene que darse, a nuestro modo de ver, como lo social producido, creado, hecho forma; es decir, como un aspecto intrínseco, indisoluble del texto artístico, de la obra, y no como simple soporte exterior.

Y con esto damos por terminado este balance crítico de las opacidades y transparencias de la poética semiótica de Yuri Lotman. ◇